

## 子ども文化としての「スター誕生！」：1970年代のテレビと阿久悠の試み

著者	周東 美材
雑誌名	研究紀要
巻	39
ページ	67-87
発行年	2016-02-15
出版者	東京音楽大学
ISSN	0286-1518
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1300/00001033/">http://id.nii.ac.jp/1300/00001033/</a>



# 子ども文化としての「スター誕生！」

——1970 年代のテレビと阿久悠の試み——

周 東 美 材

ぼくら子供は何やらされるんやろ<sup>1</sup>

## はじめに

本稿は、1970 年代においてテレビ番組「スター誕生！」と阿久悠が、どのようにして子どもに注目し、番組制作の新たな手法を生み出していったのかを明らかにする。

日本社会におけるテレビ産業は、1950 年代後半から 1970 年代初頭にかけての高度経済成長の勢いに支えられて巨大化した。テレビの普及もまた、大衆の消費への欲望を刺激することで、高度経済成長を支えていた。テレビの家庭への普及率は、1953 年の本放送開始時点ではほんの数パーセントに留まっていたが、成婚パレードの翌年の 1960 年には約半数の家庭に普及、1964 年の東京オリンピックの開催時には 9 割を突破、さらに 1971 年を境にして白黒テレビとカラーテレビの契約数が逆転した（向後 2004）。1970 年代は、テレビがほぼ一家に一台という普及率で浸透し、大衆文化の中心に君臨しながらメディアと芸能の業界を再編していく時代であった。

テレビの普及と家庭化は、「街頭から茶の間へ」というフレーズでしばしば表現される（佐藤 1998: 220-1）。家庭でテレビの置かれた象徴的な場所とは、「茶の間」だった。「茶の間」は、明治期までの家屋には存在しなかったが、近代家族<sup>2</sup>が営む一家団欒のための場として 1916 年ごろに新たに創出された空間であった（西川 2000: 34）。

近代家族は、子どもを中心とした団欒を営むことを理想とする。テレビのカラー化されたイメージと虚構の世界は、「茶の間」をつうじて子どもという視聴者を巻き込み、本格的な消費社会を迎える 1970 年代の大衆と近代家族の日常を覆い尽くしていったのである。このように

---

1 阿久悠『瀬戸内少年野球団』（阿久 [1983] 2013: 17）。

2 落合恵美子によれば近代家族は、①家内領域と公共領域の分離、②家族成員相互の強い情緒の関係、③子ども中心主義、④男は公共領域、女は家内領域という性別分業、⑤家族の集団性の強化、⑥社交の衰退、⑦非親族の排除、⑧核家族といった要素によって特徴付けられる（落合 1989: 18）。西川祐子は、このうえにさらに、⑨この家族の統括者は夫である、⑩この家族は近代国家の単位とされるという項目を加え、⑩の項目を独立させて近代家族の定義とした（西川 2000: 15-6）。

してテレビが全家庭的な普及を遂げ、大衆的な芸能のメディアとして全盛期を迎えていく時期において、子ども文化としての「スター誕生！」は制作された。

従来の研究のなかで、「スター誕生！」や阿久の活動が、子ども文化という側面から考察されることはほとんどなかった。ポピュラー音楽研究やアイドルの評論における大衆とは、基本的には「大人」もしくは「若者」を暗に含意していた。そのため、「スター誕生！」は大人のポピュラー音楽やアイドルをめぐる歴史の一部として言及されるに留まり、子ども文化として顧みられることはなかった。他方、音楽教育や児童文化をめぐる研究においては、そもそもこの番組がまともな分析や考察の対象として見なされることさえなかった<sup>3</sup>。

しかし、「スター誕生！」の放送時間が日曜日の昼であったこと、この番組への出場者の多くが少年少女であったこと、番組から巣立った歌い手たちを支持した受け手やファンに多くの子どもがいたこと、そして、阿久がアニメや特撮の主題歌をはじめとする子ども向けの歌を手掛け<sup>4</sup>、なかでも《ピンポンパン体操》で1972年の第14回日本レコード大賞童謡賞を受賞していたことなどを踏まえるならば、1970年代の「スター誕生！」と阿久の足跡を子どもという視点から考察することは欠かせないものと考えられる。「スター誕生！」を子ども文化として考察していくためには、「子ども」という概念を年齢によって定義付けられる存在や、近代家族的な規範や心性として捉えるばかりでなく、阿久や番組関係者の考えていた子どもとは何かを理解し、考察していかなければならない。

そこで、本稿は、1970年代における阿久の活動に注目にしながら、第1節で、「スター誕生！」の制作プロセスを子どもという視点から考察し、第2節で、そのプロトタイプとして高校野球があったことを明らかにする。そのうえで、第3節では、テレビの全盛期において阿久がなぜ子どもの存在に特別な意味を見出したのかを明らかにし、彼の子どもをめぐる試みとして1970年代後半のピンク・レディーについて考察する。最後に、テレビの全世帯的普及と業界内の再編が遂げられた1970年代のメディア変容と子ども文化の関係について歴史的な視点から展望する。

## 1 「未熟さ」の上演

### 1.1 「スター誕生！」とは何か

「スター誕生！」は、日曜日午前11時に日本テレビより放送されたオーディション番組である。1971年から1983年までの放送期間中に、延べ200万人を超える少年少女からの応募を集

---

3 わずかな例外としては、小泉文夫によるピンク・レディーの楽曲の音階分析があげられる（小泉[1984] 1996）。

4 阿久悠による子ども向け楽曲は、2013年発売のCD『こどもへの阿久悠』日本コロムビア株式会社のなかにまとめられている。

めた（阿久 [1993] 2007: 22）。1976 年時点での出場申し込みはがきは 1 日あたり平均 1,000 通に達し、そのうち少女からの応募が圧倒的に多く 9 割を占め、少年からの応募は極端に少なかった。この差の理由は番組スタッフにもわからなかったという（日本テレビ編 1976: 193-4, 254-5）。

この番組から巣立った歌手には、森昌子、桜田淳子、山口百恵、城みちる、伊藤咲子、片平なぎさ、黒木真由美、岩崎宏美、ピンク・レディー、清水由貴子、石野真子、柏原よしえ、小泉今日子、中森明菜、松本明子らがいる。「スター誕生！」から生まれたタレントは、俳優や芸人ではなく、歌手であった。それは、選抜のプロセスにおいて、歌うことが審査の絶対的な条件として課されていたからである。審査員には、阿久悠、松田トシ、中村泰士、三木たかし、都倉俊一、森田公一などがおり、司会者には、萩本欣一、谷隼人、タモリらがいた。松田を除く審査員や司会者の多くは、放送開始時には 20 代から 30 代の気鋭の若手だった<sup>5</sup>。タレントのパフォーマンスのみならず、審査員による出場者への辛辣な講評が話題を呼び、萩本の司会術やゲーム・コーナーも人気を博した。

当時のテレビ芸能界では渡辺プロダクション主導によるタレント供給が常態化しており、その勢力は「ナベプロ帝国」と呼ばれていた。ナベプロは、その政治的実力と所属タレント数によってシェアの半分以上を占めており、残りを中小のプロダクションが分け合うというような状況だった。1971 年といえば、小柳ルミ子・天地真理・南沙織の「新 3 人娘」が歌手デビューした年でもあり、このうち小柳と天地はナベプロ所属だった。

このような状況に対し、日本テレビ音楽番組班のスタッフたちと若手作家たちは反逆を企て、「ナベプロ帝国」とは別にタレントを発掘して各社と契約を取り交わさせる仕組みを「スター誕生！」のなかに作り上げ、テレビ業界を再編しようとしていった。

「スター誕生！」の登場によって、テレビはアイドル歌手の製造工場となった。従来のアイドル的な歌手やタレントは、音楽修行のうえで少女歌劇、児童合唱団、米軍クラブ、ジャズ喫茶などテレビ以外の接点を多少なりとも保っていたが、1970 年代以降、従来のタレント供給源とは別個のスター・システムがテレビのなかで作られていった。「茶の間」のテレビは、テレビ自らが生み出した人気歌手によって、テレビ自身を意味付けるようになったのである。

「スター誕生！」が体現していったオーディション番組からアイドルを生み出す仕掛けは、後のテレビ芸能界の常套手段となっていった。1985 年から放送が開始された『タやけニャンニャン』では新田恵利、国生さゆり、岩井由紀子、城之内早苗、渡辺美奈代、渡辺満里奈、工藤静香、生稲晃子らから成るおニャン子クラブが結成された。『タやけニャンニャン』は、当時 20 代だった秋元康によって企画・構成され、どこにでもいそうな女子高生の放課後が演出された。また、1992 年に放送開始の『浅草橋ヤング洋品店（後の ASAYAN）』では、小室哲哉

---

5 「歌のおばさん」として知られていた声楽家松田トシの起用は、日テレの上層部からの条件として提示されたものだった（阿久 [1993] 2007: 164-5）。松田は、発言力ある審査員として席に加わってタレントの発掘に深く関わり、さらに岩崎宏美・良美姉妹に対して歌の稽古をつけるなど、タレントの教育にも力を注いだ。

やつんくみなどのプロデュースにより鈴木亜美、モーニング娘。、CHEMISTRY らがデビューした。EXILE の ATSUSHI や NESMITH もこの番組出身であった<sup>6</sup>。

## 1.2 テレビ時代の子ども文化としての「スター誕生！」

「スター誕生！」のはじめての予選会には、歌手を夢見る 700 人の応募者が集まった。だが、その予選会は、のど自慢大会の様相を呈していたという。たしかにラジオやテレビへの素人出演といえば、当時のはのど自慢大会やものまね大会が一般的であった。実際にそのような大会からデビューへのきっかけを掴んでいった歌手も大勢おり、美空ひばり、島倉千代子、五月みどり、小林幸子などはそうした大会の出身者だった。

しかし、「スター誕生！」は、歌の上手い応募者を採用するという、旧来の制作手法をとらなかった。この番組の企画書を書いた作詞家の阿久悠は、「スター誕生！」に当初応募してきた歌手手に対する印象をこのように語っている。

自分の世界で長く歌い、あるレベル以上の技術を身につけ、少々の自負と、人生の臭みを発散し、歌手というイメージを頭に持っている彼らに、この「スター誕生」は不向きだった。少なくとも、ぼくは、信念として、イメージとして、そう思っていた。(阿久 [1993] 2007: 38)

「スター誕生！」は、技術や経験のある歌手手を求めてはいなかったのである。選抜方法や審査基準は流動的なところもあったが、それでも阿久は「下手を選びましょう。それと若さを」と周囲に語り、「いわゆる上手そうに思える完成品より、未熟でも、何か感じるところのあるひと、というのを選んでいた」(ibid: 42-3) と回想している。

実際に、1974 年 3 月 31 日福岡で開かれた予選会でディレクターの宮嶋章は、応募者たちを前にして、次のように語りかけていた。

歌のお上手な人を探しているんじゃないってこと、それだけもう一回確認しましょうね。えーっと、あくまでタレントになりたいって人の集まりだと思うから。じゃ、なれる人を探そうじゃないか、なれる人だったら応援してあげようじゃないかと、そういう目で見ます。ですから、みなさんが履いてきた靴も見ているかもしれないし、着てきたお洋服も見ているかもしれない。<sup>7</sup>

---

6 ただし、EXILE は、もはやテレビのなかでタレントを育成するという方法をとっておらず、J Soul Brothers という自らのグループのなかに独自のオーディションの仕組みを設けている。こうしたテレビとは独立した選抜の仕組みをグループ内に設ける方法は、AKB48 などにもみられる。

7 「木曜スペシャル 実録・スター誕生！」1974 年 11 月 14 日放送（日本テレビ、2011、『スター誕生！CD & DVD-BOX』バップ）・

「スター誕生！」に出場を希望する者にも、選ばれる基準はかならずしも歌の上手さではないということが提示されていたのである<sup>8</sup>。芸の上手さや圧倒的な存在感を求めなかったのは、家庭空間の日常性のなかで視聴されるテレビの特性に応えるためであった。阿久は、次のように言う。

めったに逢えないことを前提にした歌や芸は、それに応えるために強力で強烈な個性と方法論を身につけていたから、そのままの姿で、いつでも見られる日常のテレビの中に登場すると、違和感を覚えた。(ibid: 28)

「スター誕生！」は、高度な技芸やカリスマ性をもつ歌い手ではなく、「茶の間の空気の中で」(ibid: 28) 違和感なく親しまれる歌い手、どこにでもいそうな身近な歌い手を求めたのである。そのような歌い手の第一号として、「スター誕生！」は、森昌子を世に送り出した。彼女のデビューの企画会議では、「あなたのクラスメート」というキャッチフレーズが決められ、ファンに親近感を抱かせる方針が採用された(日本テレビ編 1976: 124)。

阿久は、森がテレビ時代の子ども歌手であり、「テレビ時代の天才少女」であったことをはっきりと語っている。

テレビ時代の天才少女が、ラジオ時代の天才少女と同じとは、どうしても思えなかった。どんなに巧妙に女の演歌を歌いこなしても、あの、あどけない、素朴そのものの13歳の顔がある限り、説得も納得も不可能に思えたのだ。

嘘だなあ、嘘になるなあ、人生も、怨念も、情念も、あの顔で歌うと珍妙な芸になってしまいうなあ、という思いが頭を離れなかったのである。(阿久 [1993] 2007: 69-70)

森は、もともと演歌志望ではあったが、テレビ時代の歌手として「素朴そのものの13歳の顔」を画面に映し出してしまう。そのあどけなさゆえに、彼女は大人の情念を歌うには不向きであった。そこで、阿久は「童画風の色合いの抒情詞」(ibid: 71、傍点筆者)を作詞し、森は《せんせい》(1972年)を歌ってデビューした。「スター誕生！」出身の歌手たちは、デビューの5週間前から番組でデビュー曲を歌えたから、他の新人歌手よりもはるかにテレビ出演の機会に恵まれていた。

「未熟でも、何か感じるところのあるひと」が選ばれた背景には、テレビという新しいメディアの家庭化・日常化があった。テレビの視覚的・空間的特性は、歌手の個性のあり方にも影響を与え、「未熟さ」、子どもっぽさ、親しみやすさの演出が不可欠だった。

---

8 もっとも実際には森昌子や岩崎宏美のように、歌唱力が高く評価された少女たちもいた。岩崎宏美の受験票には、「武蔵野音大の先生→松田トシ先生に教わっています」「歌は予選会に来る人たちの中でなら抜群です」(日本テレビ編 1976: 277)という審査員のコメントが記されている。

### 1.3 変身の場としてのオーディション

「スター誕生！」は、単にテレビの視覚的・空間的特性を戦略的に利用しただけでなく、テレビのなかで、子どもが選抜されていくドラマをも上演していった。「スター誕生！」のタレント作りが画期的だったのは、予選からスカウトまでのプロセスをテレビで公開したことだった。資料1は、1981年時点における「スター誕生！」の予選から歌手デビューまでの仕組みが図示されたものである。

この番組への出場を希望する者ははがきにより応募し、選ばれた者が各地方での予選会に出場、そのなかからテレビ予選、決戦大会へと勝ち進み、最後は、レコード会社や芸能事務所のスカウトマンの前で自らをアピールした。スカウトマンがプラカードを掲げることによって、スカウトの意思が衆目の認めるところとなるシーンは、番組のクライマックスとして劇的に演出された<sup>9</sup>。「スター誕生！」は、素人から歌い手が発掘され成長していくプロセス自体を見て楽しむように、番組は制作されていたのである。

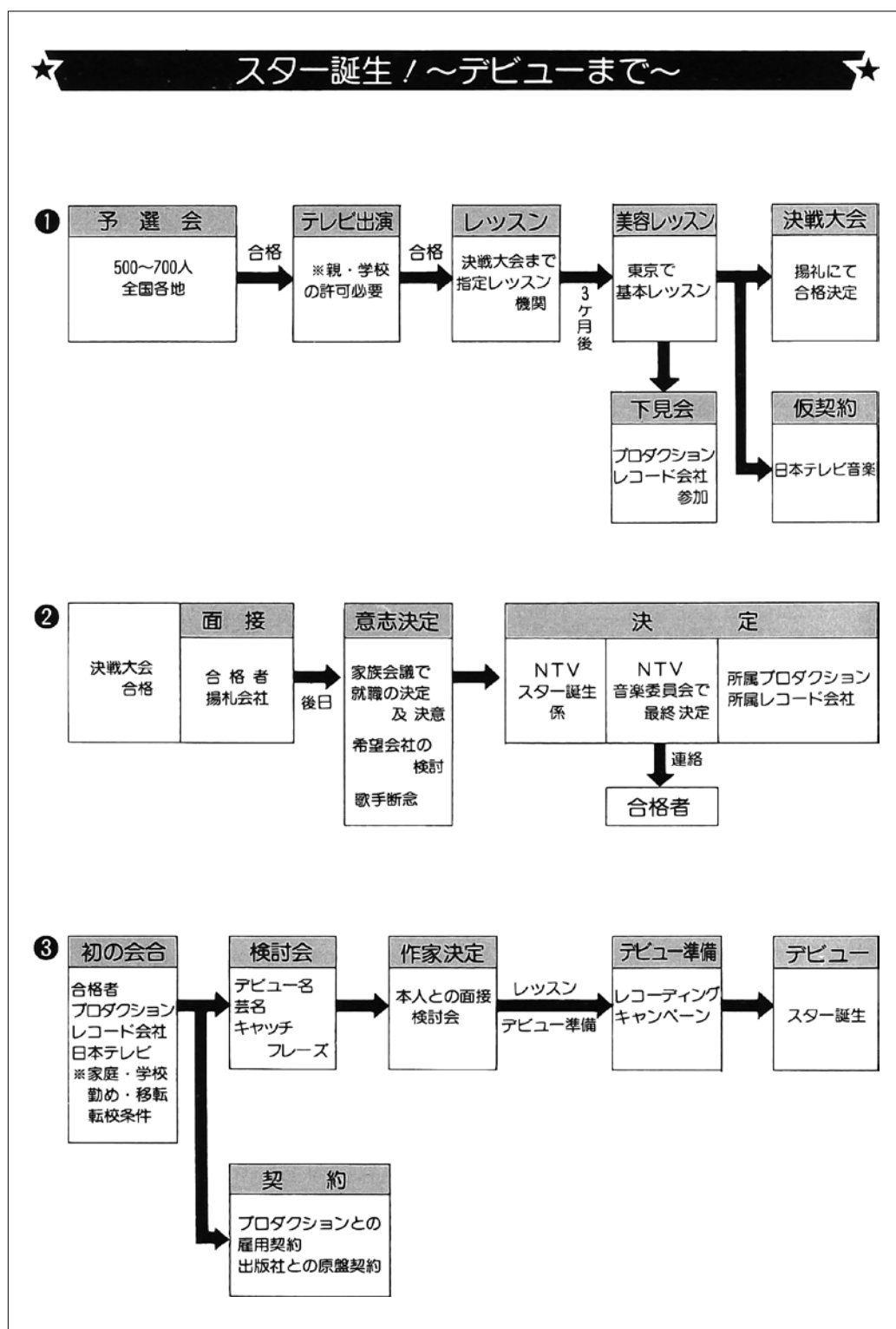
しかし、「スター誕生！」が、タレントのデビューまでを見せるようにしていったのは、この番組に向けられた批判をかわす意図もあった。森昌子がチャンピオンに選ばれた後、「スター誕生！」は、「人買い」「人身売買」との印象を与え、批判されていたからである。そこには、年端も行かぬ少女が、芸能界という特殊な業界に赴くことへの警戒もあったことだろう。そこで、阿久は、番組の企画会議で次のように語り、選抜とデビューのプロセスを透明にするべきだと提案した。

そういうイメージって、中が見えないところから始まっていると思う。見えないと、怪しいし、恐い。そうすると、そこへ集まって来る人は、怪しさも恐さも平気という人ばかりになるんじゃないかな。ぼくは、今度のオーディションは、芸能界に何とはなしの畏れを抱いている人を、どのくらい取り込めるかが勝負だと思う。だから、みんな見えるようにしたい。合格した人を、誰と誰が関心を持ち、誰がスカウトし、どういうトレーニングを受け、今どんな状態にあって、いつ世の中に出て行く予定があるのか、関わった人の顔が全国の人々にわかるようにしたいんだ。どうだろう。できないかな。そうすると、今までと全く違った環境の人や、個性の人が集まって来ると思うのだが (ibid: 52-3)

「人買い」との批判をかわし、また、応募者の偏りを避けるため、阿久は、オーディションのプロセスを透明化することを提案したのである。選抜過程を見えるようにしたことは、結果的に、どこにでもいそうな子どもがスターへと変身していくドラマを、視聴者に明快に示すことにつながった。

---

9 しかも、スカウトに合格するには、レコード会社と芸能プロダクションの双方がプラカードを掲げることが条件で、どちらか一方だけの場合は、合格保留となり、その後も名乗り出る会社がなければ合格は取り消された。





このことはタレントの養成と楽曲作りにも影響を与えた。阿久は、「彼女たちの成長や、社会的印象の変化などを見つめながら、彼女たちの内部に起こるであろう問題を取り込むことが、不可欠になっていった」(ibid: 175) と語る。楽曲は歌手から独立した作品ではなく、歌手の成長という意味を織り込まれながら創作された。このようにして「スター誕生！」は、すでに「できあがっている」人材を選ぶのではなく、その子ども歌手がどう選ばれ、どう化けていくかというプロセス自体を娯楽化していったのである。

#### 1.4 家族・学校としての「スター誕生！」

応募者は、次第に低年齢化し、高校生ともなると大人びた印象を与えるほどであった。歌手としてデビューしたとしても、子ども同然だった。日本テレビのスタッフやマネージャーは、幼いタレントの父親代わりとなり、中学校の父兄参観や面談にも出席した。子ども歌手たちの生活する特殊な環境については、親ではなく、マネージャーなどでなければ説明ができなかったからだ。彼らは、幼いタレントたちを丁寧にフォローし、学校受験から卒業までを見守っていた。

「スター誕生！」出身のタレントたちは、デビュー後も番組出演や地方公演などをつうじてこの番組に関わり続け、他の子ども歌手やスタッフたちと寝食を共にする機会が多かった。そのため、「スター誕生！」出身のタレントとスタッフたちは、「スター誕生ファミリー」とも呼ばれた。この番組は、家族的な意識のなかで制作されていったのである。

エグゼクティブ・ディレクターの吉岡正敏は、「スター誕生！」における家族的な意識や誠意活について、インタビューに応えるなかで次のように回想している。

うちは本当にあの、どっちかって言ったら中小企業で、非常に、家族として、もう、みんな家族になって、付き合っていましたんで。スタ誕に、たとえばゲストとして来た場合とね、他の番組に出る場合と、また全然違うじゃないですか。やっぱり、スタ誕に来たときは、やっぱりあの、自分のうち来たみたいだから、全然もう、顔つきが柔らかくて。<sup>10</sup>

芸能人を家族的な意識や生活のなかで育てるという手法自体は、以前からも用いられていた。古くはナベプロのザ・ピーナッツにも見られ、サンミュージックの相澤秀禎はタレントを自宅に下宿させ、彼らと家族同然の暮らしをしていた。だが、「スター誕生！」は、ひとつのテレビ番組のなかで、そうした家族的な意識と生活を形成していったのである。

「スター誕生！」は、当事者たちにとってのひとつの家族であったのと同時に、学校でもあった。なかでも森昌子・桜田淳子・山口百恵が「花の中3トリオ」と呼ばれたことは象徴的である。彼女らは、学年を重ねて「高3トリオ」まで進み、1977年3月27日、日本武道館から放送さ

---

10 「スーパーテレビ情報最前線 スター誕生！物語」2000年11月20日放送（日本テレビ、2011、『スター誕生！CD & DVD-BOX』バップ）。

れた特番「3人娘涙の卒業式」をもって「卒業」していった。審査員や日テレ・スタッフにとっても、番組出身タレントは「生徒」であり、「卒業生」であった。このような「スター誕生！」における学校的な意識は、70年代をつうじて続いた<sup>11</sup>。

アイドルが組織を辞めたり看板番組を退いたりすることを、「引退」「退団」「降板」ではなく、「卒業」と呼ぶこと自体、考えてみれば奇妙なことである。だが、近代日本のメディア文化の歴史のなかでは、芸能集団を学校というイメージのなかで捉え、消費するという事例をさまざまところで散見する。宝塚音楽学校やスクールメイツなどのように、事業の担い手が学校組織までも運営してしまう場合もあれば、AKB48や私立恵比寿中学などのように学校的な意匠やメタファーが利用されるだけの場合もある。テレビ時代のタレントにおいても、「学校」というメタファーと、そのなかでの成長物語が欠かせなかった。「スター誕生！」が放送開始された1971年といえば、I.イリイチが『脱学校の社会』を刊行し、社会の「学校化」を批判した年でもあったが、日本のメディア文化は、むしろ「学校化」を志向し、そのなかで「未熟さ」を上演していったのである。

## 2 原点としての高校野球

### 2.1 甲子園としての「スター誕生！」

「未熟さ」を上演し、タレントの選抜・育成・変身のプロセスを見せる「スター誕生！」の制作手法は、メディア・イベントとしての高校野球の演出によく似ている。音楽とスポーツとは、分けて考えられてしまいがちだが、どちらも「プレイ」する身体文化であり、さまざまなメディア資本と大観衆による熱狂の祝祭であるため、その作り方や見せ方には共通する部分もあるのだ。

毎年8月に甲子園球場で行われる全国高校野球選手権大会、いわゆる「夏の甲子園」は、「スター誕生！」と同じく、地方予選、決勝、スカウト、プロ入りまでのプロセスを見せ、また、敗退して球場を去る選手をも劇的に描く。この大会は、1915年に第1回の全国大会が開催されて以来、学校という制度とイメージを流用し、新聞やラジオといった当時の大衆的なメディアと結び付いてきた<sup>12</sup>。未熟なアマチュア高校生の全国大会が、そのときばかりはプロ野球以

---

11 「スター誕生！」を満たしていた学校的な雰囲気から逸脱していったのは、1982年にこの番組からデビューした小泉今日子と中森明菜だった。阿久悠は、この二人を「決して、卒業生とか生徒というようには見えなかった。／彼女たちは、少女であっても、どこか独立していて、極端なことをいうと、他人の知恵を拒んでいるようにさえ見えたのである」（阿久[1993] 2007: 192）と語っている。

12 この野球大会は、私鉄の顧客誘致策と沿線開発策として構想されたものだった。箕面有馬電軌の吉岡重三郎（後の日活社長）は、自社の経営する豊中グラウンドの利用法として、大阪地区の中学野球大会の開催を企画した。野球大会の企画は、大阪朝日新聞社に持ち込まれ、社会部長だった長谷川如是閑らが検討を重ねた。結果として、私鉄の郊外開発と新聞の拡販戦略とがタイアップし、1915年に第1回となる全国大会が開催された。その後、大阪朝日は各地の地方大会の組織化を進め、大会は人気を博して大規模化した。球場が入場不能となるほどの盛況を示したため、1924年には、阪神電鉄は甲子園球場を竣工した。ラジオ放送で大会が中継されるようになると人気にいつそう火が点き、全国的なイベントとして恒例化した（有山1997）。

上に強い関心を集める。日本と同様に野球文化圏であるアメリカや韓国では、このようなイベントへの人気過熱は考えにくい<sup>13</sup>。

「甲子園」という語は、球場名や地名であることを超えて、「吹奏楽の甲子園」「ダンス甲子園」「書道パフォーマンス甲子園」などのように、21世紀においてもアマチュア高校生の選抜大会全般を指すものとなっている。「スター誕生！」もまた、甲子園であった。このことは、放送時から意識されていた。放送開始から10年を経たとき、司会者の一人であった坂本九は、次のように記した。

“スター誕生！”は、歌の甲子園ではないでしょうか。いや、歌の甲子園にしなくてはならない使命にあるのです。……ドラマがあってヒーローが生まれる、まさに甲子園です。三塁打を打って、ガッツポーズ、それはスターが誕生する瞬間と全く同じだと思って仕方ありません。(日本テレビ [1981] 2011: 55)

「スター誕生！」は、放送当時から甲子園を連想させるものであった。このような連想が働くように仕掛けたのは、おそらく「スター誕生！」の企画書を書いた元・広告代理店社員で放送作家の阿久悠であろう。

## 2.2 甲子園に魅せられた阿久悠

阿久が高校野球の大ファンであったことは、周知の事実である。阿久の作詞には、『「あゝ甲子園」 君よ八月に熱くなれ』(1977年)、《今ありて》(1993年)のように甲子園そのものをテーマにした楽曲がある。とりわけ注目すべきなのは、阿久が1979年から2006年まで、「甲子園の詩」を『スポーツニッポン』で連載していたことである。阿久は、この詩のなかで試合に挑む少年たちを称え、その表情を描き、時代や世相を記録していた。「甲子園の詩」の執筆のために、彼は、甲子園の全試合を見ては独自のスコアブックと克明なメモをとっていた。1976年8月21日の『スポーツニッポン』に掲載された記事のなかで、阿久はこんなふうに自問する。

なぜにぼくらはこれ程までに高校野球に熱くなるのだろう。

縁もゆかりもない少年たちの技術未熟な野球に、それこそ宗教とでもいうべき熱い想いで声援を送るのはなぜなのだろう。(阿久 2013: 12、傍点筆者)

阿久はこの問いかけに対して、次のように自答する。

---

13 日本では野球のみならず、1910年代から20年代にかけて箱根駅伝、高校サッカー、冬の花園などのアマチュア・スポーツが「国民的」な季節の催事、いわば「年中行事」としてメディア・イベント化されていった。

多分、自らの心の中にある男の原点のようなものにふれるものがあるのであろう。高校野球がマグマであるのではなく、それを見ることによって男のマグマが開発されるのであろう。いわば、氷河期にさしかかりはじめた男のロマン願望に、懸命に熱気を注入しようとする作業、祈祷なのかもしれない。(ibid: 13)

「男のロマン」ではなく「男のロマン願望」ということばを用いるあたりには、沢田研二をつうじて戯画的な男性性とやせ我慢のダンディズムを描写した作詞者らしい態度が見てとれるだろう。気になるのは、「氷河期にさしかかりはじめた」ということばの真意である。1976年の阿久といえば、「スター誕生！」からピンク・レディーをデビューさせてヒット曲を連発し、個人雑誌『月刊 you』を創刊するなど、最も脂が乗っていた時期だったからである。

氷河期に向かおうとしていたのは、阿久よりからやや年下の団塊の世代の大人の男性たちを指してのことであった。阿久は、その世代の男性について、学生運動と闘争に燃えた世代であると同時に、社会に出るやいなやマイホーム型人間になってしまった世代であると考えていた。彼らは、若いころの情熱と現在の生活とのあいだで葛藤し、「このままではいけないと思いつながりながら身もだえしている」(阿久 2006 [2012]: 60) というのである。大人の男たちは、自信を失いかけている。それが、1970年代半ばについての阿久の時代診断だった。高度経済成長も1970年代半ばには安定成長期を迎えていた。

阿久は、『月刊 you』の創刊号に掲載された随筆「君は稲妻の中に走る虎の影を見たか」のなかで、1970年代半ばという状況について、次のような時代診断も下している。

今、確実に時の流れに亀裂が生じようとしている。その時代の亀裂が稲妻である。メリメリとひび割れる音が心に響く。常識で感じとれない足音が勢いよく地響きを立てているのがきこえ、特に走る虎の影が見える。

虎は新しい時代の使者であろう。

史上最高幻の強大支配者 GHQ が、無知につけ込んでいとも簡単につくり上げた民主主義の参考書を、そろそろ捨てなければならないだろう。(阿久 2007: 26-7)

大人の男たちが身もだえし、時代に亀裂が走ろうとしているという認識に立ちながら、阿久は、時代に風穴を空ける術を探していた。そのなかで、彼は、「懸命に熱気を注入しようとする作業、祈祷」を行うように、高校野球にのめり込み、少年が大舞台で奇跡を起こす瞬間に胸を熱くしていった。1977年には『あゝ甲子園』君よ八月に熱くなれを手掛け、1978年には『サウスポー』で日本歌謡大賞を受賞、1979年には『瀬戸内少年野球団』で直木賞候補に上り、「甲子園の詩」の連載を開始、そして、この年に突然、半年間の休筆を宣言した。

彼は、甲子園に魅せられ、子どもに特別な意味を与えながら、野球に関する重要な作品を相次いで紡いだ。では、この作家が、1970年代後半において、「祈祷」するようにして見出した

## 資料2 2007 年代表校別全応援曲目

地区	学校名	楽曲
北海道	駒大岩見沢	智弁(African Symphony), タッチ, 阪神(不明), 紅, ポバイ, エルクン, 狙い撃ち, ルバン, 将軍(暴れん坊将軍のテーマ), 海賊(彼こそが海賊), 若松(必殺!〜ラ・マカレナ), あずま(不明), コンバット(コンバットマーチ), ドカン, チャンス(駒大コンバットマーチ), 天理高校ファンファーレ**
北海道	駒大苫小牧	スバルタンX, 恋のフーガ, 真っ赤な太陽, Children's Anthem, じんじんさせて, A Quick Drunkard, ナイフとフォーク, チャンス(駒大コンバットマーチ), 太陽にお願い, Can't Turn You Loose, 天理高校ファンファーレ**, 必殺!**, ラ・マカレナ**
青森	青森山田	ロッキー, リンダ(狙いうち), 必殺仕事人, ルバン三世, X, 紅, とんぼ, みちのく一人旅, NEWアッコ(不明), 山高コンバット1*, 与作, OLDアッコ(不明), どんかんと一発, 山高コンバット2*, ねぶた節, メキシカンロック, 青森山田大進撃(大進撃), サウスボー**, 天理高校ファンファーレ**
岩手	花巻東	アフリカン・シンフォニー, 大進撃, 夏祭り, 愛のしるし, タッチ, ドラクエ, カッセ, トレイントレイン, サウスボー, SEE OFF, 天理高校ファンファーレ**
秋田	金足農	サザン, 一世風靡(前略、道の上より), ロックマン, 杉沼, 浅野高馬(《新世界より》第4楽章), OVER DRIVE, 春スプリング, SEE OFF, ドラクエ, タイガウラグ, ヒット
山形	日大山形	さーいしましろう, 日本大学山形高等学校校歌*, さくらさくら, 日本大学第一応援歌花の精鋭, 猪木のテーマ, 日本大学校歌, ヒットマーチ, ドカンと一発, ラッキー*, レッツゴー*, アラレちゃん, アッコちゃん, アフリカンシンフォニー, 夏祭り, バタフライ, 宇宙戦艦ヤマト, スーパーヒーロー~, see off, ドラクエIII戦闘の音楽, フライハイ, サンバ(サンバ・デ・ジャネイロ), タッチ, 必殺仕事人(必殺!〜ラ・マカレナ), サウスボー, 日本大学山形高等学校の歌*, 情熱大陸
宮城	仙台育英	智弁 I (African Symphony), 智弁 III (African Symphony), ドラクエ, スイレンカ(睡蓮花), 秋商, 常葉, ヤマト, ロッキー, ポバイ, ジャンパリ(軍艦マーチ), TOKIO, 日曜よりの使者, ルバン, ライディーン, 純情(スンジョン), ねぶた, See Off**, 夏祭り**
福島	聖光学院	ぬーべーからYAH-YAH-YAH, 海のトリトン, サッカー(Entertainer), We will rock youからルバン, ポバイ, イノキからハンセン, 自分のために, 岡崎からドリームエクスプレス, ライディーン, See Off, 男の勲章, アフリカンシンフォニー, アッコちゃん, 得点, 学園天国**, サンバ・デ・ジャネイロ**必殺!**, ラ・マカレナ**
茨城	常総学院	常総学院高等学校校歌*, 第一応援歌*, 第二応援歌*, 常総節*, チャンス常総(チャンス法政), コンバットマーチ, ビクトリー・ストリーム・アルプスチャンス(アルプス一万尺), SEE・OFF, カメハメハ(南の島のハメハメハ大王), 狼少年, ブラジル(未来世紀ブラジルテーマ曲), ねらいうち, リダイヤル, サウスボー, マツケン・サンバII, ベイ・ブリーズ, ミッキー, ヒットマーチ 1, 2, 大進撃**, 天理高校ファンファーレ**
栃木	文星芸大付	校歌*, どか〜ん, ダッシュ文星(ダッシュケイオウ), ヒット(不明), ヒットヒッパレ(ザ・ヒットパレードのテーマ), ワッショイ(ポバイ・ザ・セーラーマン), ルバン三世, マリオネット, 紅, 狙い撃ち, サウスボー, アフリカンシンフォニー, アッコちゃん, アトム, アラレちゃん, オールウェイズ, ちっぽけな勇者, 炎のファイター〜INOKI BOM-BA-YE〜**
群馬	前橋商	タッチ, サンライズ, ドラゴンクエスト戦闘のテーマ, 勝利のテーマ, どか〜ん, ポバイ, 紅, メーブルパワー, ダッシュ前商(ダッシュケイオウ), 燃えろ前商(燃えろ虹陵), ねらい打ち, ランナー, アルプス一万尺, チャンス前商, 必殺仕事人(必殺!〜ラ・マカレナ), 燃えろ闘魂, 天理高校ファンファーレ
埼玉	浦和学院	オリジナル1*, オリジナル2*, オリジナル3*, オリジナル4*, オリジナル5*, 浦学サンバ1*, 浦学サンバ2*, 浦学サンバ3*, 浦学サンバ4*, 浦学サンバ5*, 怪物(燃えろ虹陵), 闘魂(炎のファイター〜INOKI BOM-BA-YE〜), アルプス, スバンキー*, ヒットマーチ, 得点歌, 狙いうち**
千葉	市船橋	ヒット(不明), V1(不明), ポバイザセーラーマン, アフリカンシンフォニー, トリトン, ルバン, IF(不明), ヤングマン, リンダ(狙いうち), サウスボー, 紅, 夏色, ヤマト, 太陽にほえろ, 暴れん坊将軍のテーマ, ロッキー, sunny day Sunday, ひよこりひょうたん島, 夏祭り, 今江, アッコちゃん
東京都	帝京	帝京高校校歌*, 不屈の闘魂*, ルバン三世のテーマ, 紅, Proud Mary, SKY HIGH, アフリカン・シンフォニー, チャンス(チャンス法政), どか〜ん, ポバイ, 必殺仕事人のテーマ, ねらいうち, ひみつのアッコちゃん, 阪神アレンジ(不明), DESIRE〜情熱〜, 西部警察Part2のテーマ, タッチ, サウスボー, キューティーハニー, 宇宙戦艦ヤマト, J. I. *, さくらんぼ, 太陽にほえろ〜青春のテーマ〜ぶちるま(ブチシム), We will rock you, 暴れん坊将軍のテーマ, ロッキーのテーマ, ロッキーのテーマ, ヒットコール(不明), St.Paul's Will Shine Tonight**
東京都	創価	African Symphony**, エル・クンバンチェロ**, 紅**, Sunrise**, 天理高校ファンファーレ**, 狙いうち**, ライディーン**, ルバン三世のテーマ
神奈川県	桐光学園	アッコちゃん, ハニー(キューティーハニー), ヒットパターン(不明), ヒッパレ(不明), 第一校歌*, 桐光我れ等*, 紅, 仕事人(必殺!〜ラ・マカレナ), 狙い撃ち, 大進撃, スパーク(スパークリングマーチ), 闘魂(炎のファイター〜INOKI BOM-BA-YE〜), 突撃のテーマ, ダッシュ桐光(ダッシュケイオウ), 蒙古旋風(阪神の応援), サウスボー**
新潟	新潟明訓	コンバットマーチ, 山崎1番!, runner, 春〜スプリング, 黒い太陽, ラシアンカウボーイ, 狙い撃ち, チャンス!, サンバ・デ・ジャネイロ, YAH-YAH-YAH.Herro!, 天理高校ファンファーレ**
長野	松商学園	Glory, NTT, We Will(WeWill Rock You), アイスマン, アトム, おじや魔女, サウスボー, さくらんぼ, サンバDeジャネイロ, サンライズ, すきすきソング, ダイガーマスク, テキーラ, ドラクエ, トレイントレイン, バタフライ, ボーリック, G1(東京競馬G1ファンファーレ〜Rusty Nail), ランナー, 夏祭り, 紅, 狙い打ち, 必殺, 君の瞳, アフリカン, ライディーン, 天理高校ファンファーレ**
山梨	甲府商	風林火山(大河ドラマテーマ曲), テキーラ, ルバン, アルプス, ドカンと一発, ポバイ, サリーちゃん, 秘密のあっこちゃん(不明), 必殺仕事人(不明), ウォーターショー(不明), 暴れん坊将軍, さくらんぼ, 校歌*, 応援歌*, サウスボー**, Sunrise**, 大進撃**, 天理高校ファンファーレ**, 狙いうち**, 炎のファイター〜INOKI BOM-BA-YE〜**
静岡県	常葉菊川	暴れん坊将軍のテーマ**, エル・クンバンチェロ**, Over Derive**, ガラスの十代**, Go West**, Go!Go!トリトン**, さくら(筆曲)**, 大進撃**, ドリームエクスプレス**, 天理高校ファンファーレ**, 夏祭り**, パラダイス銀河**, 必殺!**, 炎のファイター〜INOKI BOM-BA-YE〜**, ラ・マカレナ**, ルバン三世のテーマ**
愛知	愛工大名電	はなわの佐賀県, over drive, see off, サウスボー, 旅人よ, sunny day sunday, メロス, ベルセウス, 暴れん坊将軍のテーマ**, African Symphony**, 宇宙戦艦ヤマト**, Go West**, Sunrise**, 天理高校ファンファーレ**, 負けないで**
岐阜	大垣日大	See Off, Magic Music, ドリームエクスプレス, 残酷な天使のテーゼ, パンピーナ, サンバ(サンバ・デ・ジャネイロ), Sunnyday Sunday, 宇宙戦艦ヤマト, 夏祭り, 日本大学第一応援歌, African Symphony**
三重	宇治山田商	ヒット(不明), 得点, 第一応援歌*, Sunny Day Sunday, アフリカンシンフォニー, タッチ, 学園天国, ドカン, He is a pirate, エルクンバンチェロ, ぶっ生き返す, 情熱大陸, Truth, see off, ガラスの十代, 暴れん坊将軍, 4番のテーマ(必殺!〜ラ・マカレナ), 狙いうち, 夏祭り, 旅人よ, ウィウィルロックユ
富山	桜井	アフリカンシンフォニー, トレイントレイン, 空に唄えば, タッチ, サウスボー, 犬夜叉, 愛のしるし, ルバン三世, エルクンバンチェロ, ロコモーション,YAH-YAH-YAH, 天理高校ファンファーレ**
石川	星稜	エルクンバン チェロ, ダッシュ KO, さくらんぼ, アフリカン シンフォニー, ガラスの十代, 暴れん坊将軍, とんぼ, テキーラ, コパカバーナ, サウスボー, ドカーン, 星稜コンバット, レッツゴー星稜, ヒットのテーマ, 校歌*

地区	学校名	楽曲
福井	福井商	スモーク(Smoke on the Water), ライディーン, SEE OFF, 全身全霊(全震全霊), ルパン, スタン・ハンセン, オーバードライブ, とんぼ, ポバイ, バイレーツオブカリビアン, 和田(阪神), オーディエンス, ドカン!, 紅, とっこハム太郎, アフリカン・シンフォニー, 暴れん坊将軍, サウスボー, ドリームエクスプレス, 「ヒット」「ホームラン」「得点シーン」, レッツゴー福岡, コンバットマーチ(ダッシュケイオウ)
滋賀	近江	近江マーチ(アルプス一万尺), 天理高校ファンファーレ, アフリカン・シンフォニー, どか〜ん, 抱いてセニョリータ, 紅, サウスボー, ルパン三世, さくらんぼ, 宇宙戦艦ヤマト, 夢(The Blue Hearts), トレイン・トレイン, 狙いうち, ロッキーのテーマ, 宙船, キューティーハニー, ガッツだぜ, バイレーツ・オブ・カリビアン, 夏祭り, ヤングマン**
京都	京都外大西	オリジナル1, オリジナル2, オリジナル3, オリジナル4, オリジナル5, オリジナル6, オリジナル7, オリジナル8
大阪	金光大阪	金光マーチNo.1*, 金光マーチNo.2*, ヒッティングファンファーレ(神人の栄光より)*, サライ, 紅, パラダイス 銀河, ゲットイット オン, ゴー ファイト金光, サウスボー**, すきすきソング**
兵庫	報徳学園	ロッキー, 紅, Sunny Day Sunday, アフリカン・シンフォニー, 宙船, ジングスカン, パラダイス 銀河, 情熱大陸, サンバ・デ・ジャネイロ, チャンス(チャンス法政), ヒット, 校歌*, 応援歌*, 天理高校ファンファーレ**
奈良	智弁学園	アフリカン, 三番, サイゼラ(Silent Jealousy), サンバ(サンバ・デ・ジャネイロ), ゾナバラ(The Zona's Song), 天舞, ジョック(Jock Rock), KK(君の瞳に恋してる), Hit, 校歌*, 応援歌*
和歌山	智弁和歌山	アフリカン, Jock Rock, LA LA LA(I will survive), The Red Blaze*, エル・クンバンチェロ, サンバ(サンバ・デ・ジャネイロ), スパニッシュ・フィーバー, ホームラン(Vibration), ラッシュン(ラシアンカウボーイ), コパカパーナ
岡山	岡山理大付	夏祭り, ラブミーテンダー, 狙い撃ち, 宇宙戦艦ヤマト, アフリカン・シンフォニー, コンバットマーチ, ホットスタッフ, ロケットダイブ, パラダイス 銀河, 必殺仕事人, どか〜んと一発, Yeah!めっちゃホリディ, さくらんぼ, ロッキー, チャンス(駒大コンバット), 鬼パン, 君は何かができる, サボテンの花, 暴れん坊将軍のテーマ**, 天理高校ファンファーレ**, フニクリ・フニクラ**
広島	広陵	テキーラ, 広陵高等学校校歌*, 宮島神主(はなさかじい), ポバイ, 将軍(暴れん坊将軍のテーマ), タッチ, キューティーハニー, ファンファーレ*, 闘魂(炎のファイター〜INOKI BOM-BA-YE〜), 狙いうち, ルパン, 広陵突撃マーチ(ダッシュケイオウ), タイムリーマーチ, アメリカンシンフォニー, サウスボー, コンバットマーチ**, 天理高校ファンファーレ**
鳥取	境	どかんと一発, シーオフ, ウルトラマン, アトム, 夏祭り, ベッパ―警部, 狙い撃ち, アフリカン, タッチ, 紅, ルパン, サウスボー, 校歌*, 応援歌*, ガチャマンの歌**, 天理高校ファンファーレ**, 必殺!*, ラ・マカレナ**
島根	開星	ドラクエ, バイレーツオブカリビアン, 闘牛士, サウスボー, コンバット, ヤマト, ライディーン, 贈り物, ルパン三世のテーマ, サンバ・デ・ジャネイロ, African Symphony**, 天理高校ファンファーレ**
山口	岩国	南工, テキーラ, We will rock you, ねらいうち, 智弁(アフリカン・シンフォニー), 猪木のテーマ, ルパン3世, サウスボー, ダッシュKO, ヒット, 宇宙戦艦ヤマト**, コンバットマーチ**, すきすきソング**, タッチ**, チャンス法政**, ポバイ・ザ・セーラーマン**, Marionette**, ラ・マカレナ**
香川	尽誠学園	紅**, コンバットマーチ**, すきすきソング**, 聖者の行進**, 大進撃**, ダッシュケイオウ**, チャンス法政**, 天理高校ファンファーレ**, ポバイ・ザ・セーラーマン**, 燃えろ紅陵**
徳島	徳島商	タッチ, いけず, アフリカンシンフォニー, 必殺! 暴れん坊将軍, テキーラ, 学園天国, エルクンバンチェロ, 狙いうち, パラダイス 銀河, ポバイ, ドカンと一発, アラレちゃん, 得点, 燃えろ紅陵, キューティーハニー**, サウスボー**, すきすきソング**, そばかす**, とんぼのトロコ**
愛媛	今治西	L・A・U・G・H・I・N, with your smile, 純情(スンジョン), 暴れん坊将軍, Sunnyday Sunday, アフリカ, はじめてのチュウ, スタン・ハンセンのテーマ, 気分上々!!!, スタンドバイミー, ドカン, バイレーツ オブ カリビアン, 第一応援歌*, 西高歌*, 吹揚, サウスボー, GO WEST, 負けないで, 狙い打ち, フレンジャー, ルパン, さくらんぼ**, 天理高校ファンファーレ**, 夏祭り**
高知	高知	アダムス・ファミリーのテーマ, African Symphony, 天理高校ファンファーレ, 魔法使いサリー, TRAIN-TRAIN, 炎のファイター〜INOKI BOM-BA-YE~, ジェームス・ボンド・テーマ, 狙いうち, 鉄腕アトム, Runner, サザエさん一家**
福岡	東福岡	情熱(情熱大陸), 松山, アフリカン(African Symphony), 南アフリカン(African Symphony), 北の国から, ペニー, Let us go(不明), 番人(See Off), 八重山(ハイサイおじさん〜サンタクロースがやってくる), ポバイ, 平安(不明), ドラクエ, ヒット(不明), ロコモーション, 校歌*, Go West**
佐賀	佐賀北	African Symphony**, Can't Turn You Loose**, Go!Go!トリトン**, サウスボー**, Sunny Day Sunday**, St.Paul's Will Shine Tonight**, ダッシュケイオウ**, タッチ**, 旅人よ〜The Longest Journey〜**, 天理高校ファンファーレ**, パラダイス 銀河**, Mickey**
長崎	長崎日大	軽騎兵(軽騎兵序曲ファンファーレ), 狙いうち, テル(ウィリアムテル序曲ファンファーレ), ランナー, アアラ(アララの呪文), 100(勇氣100%), コンバットマーチ, ビクトリー(ダッシュケイオウ), 大進撃, 夏祭り, さくらんぼ, アフリカン・シンフォニー, どか〜ん, 海のトリトン, 紅, ポバイザセーラーマン, 蒲田行進曲, ルパン, ロッキー, スカイ・ハイ, 長崎日本大学高等学校校歌*, 日本大学第一応援歌(花の精鋭)
熊本	八代東	ヒットを打ったときの音楽(不明), 宇宙戦艦ヤマト, 暴れん坊将軍, 負けないで, さくらんぼ, 狙いうち, サウスボー, 紅, コンバットマーチ, 燃える闘魂, ルパン三世のテーマ, ポバイ・ザ・セーラーマン, エル・クンバンチェロ, 鉄腕アトム, タッチ, ダッシュKEIO, サンライズ, 学園天国, African Symphony**
大分	楊志館	ねらい打ち, 海のトリトン, ポバイ, ドカンと一発, 紅, 必殺仕事人(必殺!〜ラ・マカレナ), 宇宙戦艦ヤマト, We will rock you, ルパン3世, ジングスカン, アッコちゃん, 暴れん坊将軍, コンバットマーチ, ランナー, 夏祭り, 天理高校ファンファーレ**
宮崎	日南学園	ダッシュKEIO, 狙いうち, サウスボー, 紅, さくらんぼ, アフリカン・シンフォニー, See Off, いもがらぼくと(民謡), ドカンと一発, 夏祭り, Sunny Day Sunday, タッチ, ヒット(不明), 筑陽高校の応援曲, MONKEY MAGIC, We Will Rock You**, Mickey Mouse March**, 燃えろ紅陵**
鹿児島	神村学園	アルプス一万尺, アトム, アフリカンシンフォニー, ルパン3世, サンバ・デ・ジャネイロ, ジングスカン, サウスボー**
沖縄	興南	ポバイ, 暴れん坊将軍, 鉄腕アトム, アフリカンシンフォニー, サウスボー, はいさいおじさん, 狙い撃ち, 必殺仕事人(必殺!〜ラ・マカレナ), スタン・ハンセン, どかんと一発, タッチ, サンバ(サンバ・デ・ジャネイロ), ガッチャマン, 紅, あられちゃん, 猪木, ランナー, エルクンバンチェロ, アルプス, ルパン, のっけ, ヒット, 得点

\* データは得られた回答を基本とし、曲名・曲順はそのままだ記載した。楽曲の各校での呼称が一般に知られている名称と大幅に異なる場合には、( )内に曲名を記し、正式な曲名を知らずに演奏している場合には、各校での後に(不明)と記した。回答を基本とするため、試合開始前、グラウンド整備中、中継中断時などに演奏された楽曲、準備はしながらも演奏しなかった楽曲を含む場合がある。

子どもの可能性とは何だったのだろうか。この問題については、次節で改めて考察することにし、現代の甲子園における阿久の痕跡についても注意を向けてみよう。

### 2.3 甲子園に鳴り響く阿久悠

テレビやラジオから流れてくる甲子園中継の音声に耳を傾けてみると、アナウンサーや解説者の声、打球の音、歓声に交じって、吹奏楽の応援演奏がはっきりと聞こえてくる。多くの人にとって甲子園の応援演奏は、漠然と聞こえては流れ去っていくものであろう。ことさら意識されたり記憶されたりすることはないため、応援演奏の曲が実際にどのようなレパートリーから成っているのかを正確に知り、また、そのレパートリーがどんな意味をもっているのかを考える機会をもつこともない。

かつて筆者は、甲子園でどのような楽曲が演奏されレパートリー化されているのかを解明するため、甲子園の応援演奏を大がかりに調べてみたことがある。2006年と2007年の全代表校について、各校の吹奏楽部顧問に問い合わせをし、また各校の試合の放送を実際に視聴して演奏曲を確認し、整理したのである。資料2に掲出したのは、2007年8月に出場した代表校別の全応援曲目である。この曲目のうち、\*が付されているものは各校のオリジナルの楽曲であることを、\*\*が付されているものは筆者が映像を確認し補足した楽曲であることを意味している<sup>14</sup>。

2006年、2007年の甲子園球場で、いずれかの年において20校以上の代表校によって演奏された楽曲は、《アフリカン・シンフォニー》(2006年には34校、2007年には36校、以下同順に記述)、《宇宙戦艦ヤマト》(20校、13校)、《紅》(20校、21校)、《サウスポー》(29校、27校)、《タッチ》(20校、15校)、《狙いうち》(28校、26校)、《天理高校ファンファーレ》(39校、36校)、《ルパン三世のテーマ》(23校、24校)である<sup>15</sup>。

甲子園で演奏される楽曲は、《アフリカン・シンフォニー》のようにもともと歌詞のない楽曲が約半数あり、残りが歌詞のある楽曲である。後者の楽曲のうち、演奏頻度の高い楽曲のなかには《宇宙戦艦ヤマト》《サウスポー》《狙いうち》があるが、これらはいずれも阿久悠が作詞した楽曲である<sup>16</sup>。これは注目すべき事実であろう。上記の楽曲の他にも、阿久作詞の《学

14 データの取得方法、考察、2006年代表校別全応援曲目、および楽曲別演奏校数については、拙稿(周東2008)を参照。

15 興味深いことに、演奏頻度の高い楽曲を演奏校数別にまとめてみると、各楽曲ともに演奏する校数は2006年、2007年においてもおおむね一定していることがわかる。各代表校は毎年変わるし、それぞれの個別の事情や目的によって演奏曲目を決定しているのに違いないのだが、全体としてみると各年での演奏校数はおおむね一定してしまうのである。つまり、楽曲ごとに固有の演奏率が存在しているのだ。甲子園という場には、ある楽曲を一定の演奏率で演奏させるようにそれぞれの学校に働きかけるある種の「力」があるようだ。このように個々の要素間の相互作用から生み出された、しかし個々の要素には還元できない集会的特性のことを、社会学では「創発特性」とか「社会的事実」という語で表現してきた。そうした集会的な力と阿久悠という個性との関係は、あらためて考えてみなければならない問題である。

16 阿久悠の記録によれば、甲子園に《狙いうち》が目立って演奏されるように登場するようになったのは、1984年のことである。1991年には、49の出場校のうち48校が《狙いうち》を演奏するまでに至った(阿久1993)。1991年といえば、当時の山本リンダの再ブームがピークを迎える時期であり、漫画『ちびまる子ちゃん』では1988年から山本リンダが取り上げられて話題になった。

園天国》が、各年とも4校の代表校によって演奏されていた。《タッチ》を歌う岩崎良美の姉が、「スター誕生！」出身の岩崎宏美であることを考えれば、《タッチ》にも阿久との関係が見え隠れする。歌詞は甲子園では再現されないにもかかわらず、甲子園という場全体の力学のなかでは、この作詞家にゆかりのある楽曲は特別に選ばれてきたのであり、彼が世を去った2007年8月においてもその楽曲が変わることなく演奏されていたのである。

### 3 可能性としての子ども

#### 3.1 子どもに見出された可能性

1970年代後半の阿久悠にとって、子どもはいかなる可能性として見出されていたのであろうか。この問いに答えるためには、阿久自身の子ども時代を理解することが欠かせない。

阿久は、自身が1937年という年に生まれたという事実強くこだわっていた。彼は、次のように綴る。

昭和12年生まれには特別な意味がある。

僕は8歳で終戦を迎えた。このことは、それ以降の精神形成上で大きな意味を持つ。僕は終戦のその年まで、常に戦争を当たり前のこととして生きてきた。戦時以外の日常を知らなかったからだ。

少し上の世代なら、平和な戦前の生活をおぼろげに記憶に残していたが、敗戦が色濃くなるに従って困窮していく様子も実感として経験してきたはずだ。また、もう少し下の世代なら、物心がつく前に終戦を迎えて戦争も飢餓も心に刻み込まれることなく、戦後が始まっていたはずだ。

その狭間にあった昭和12年生まれの僕は本当に何もないところから始まった。そして、終戦の年の9月、教科書に墨を塗り、過去を「なかつたこと」にした。この瞬間に戦争という霧に覆われた8年間のモノクローム時代は暗転とともに幕を閉じたのだ。

それは同時に、鮮やかな総天然色時代への場面転換でもあった。敗戦を境に民主主義もチョコレートも野球も流行歌も映画も、突然、一斉に日常生活になだれ込んできた。敗戦と共に大人たちに訪れた絶望や精神的な混乱や先行きの不安をよそに、子どもたちにとって戦後はまばゆいばかりに明るかった。(阿久 2006 [2012]: 148-9)

子どもだった阿久は、軍国主義から民主主義へと掌を返す大人たちの姿、自信を失っていく大人たちの姿を目の当たりにしていたのである。こうした経験は、阿久だけに留まるものではなく、1930年代後半の日本本土に生を受けた者が、宿命的に共有せざるをえなかった経験であろう。このような経験は、既成の権力を絶えず懐疑し続けるような態度を、阿久のなかに少



なからず育んでいったと思われる。

野球との出会いも、阿久が1937年に生まれ、子ども時代を過ごしたという決定的な事実を抜きにして語れない<sup>17</sup>。テレビが大衆の日常性を形成し、ピンク・レディーが絶頂を迎え、1970年代が終わりに向かおうとしていた時、阿久は自身の子ども時代の経験を踏まえた小説『瀬戸内少年野球団』を執筆にとりかかっていた。彼はこの小説のなかで、戦後の淡路島に生きる子どもたちのたくましく、したたかな姿を爽やかに活写した。そして、この小説の「文庫版のためのあとがき」のなかで、阿久は、子どもについて見逃せない指摘をした。

長い歴史の中で、たった3年だけ、子供が大人より偉い時代があった。

そして、たった3年だけ、お仕着せの価値観ではなく、庶民や子供が価値観を見つけ得る時代があった。

そのたった3年とは、暗黒の時代といわれている昭和21～23年である。飢え、死に瀕してはいたが、生きる活力と、新しいものに会おう興奮は、今から考えるとユートピアだといえなくもない。

歴史の中での国家の地軸のズレがユートピアを現出させ、そのズレが修正されて来ると同時に姿を消したのである。(阿久[1983]2013:382)

戦後の国家的転換に導かれて、日本社会には大きな断層が走った。その「ズレ」の隙間からは、子どもたちのユートピアが現出した。子どもたちは、活力に満ち、興奮に包まれ、大人よりも偉かった。敗戦国にありながらも、子どもたちは、自信を失わず、明日を見つめようとしていた。子ども時代の阿久にとって、流行歌、映画、野球は、民主主義そのものだった。

大人の男たちが自信を失いつつあり、「時代の亀裂」が生まれようとしているという時代認識のなかで、阿久は終戦直後と同じように1970年代の子どもの姿に可能性を見出していった。「常識で感じとれない足音」を立て「新しい時代の使者」となる「虎」とは、まさに子どもだったのである。時代の転換期における子どもの潜在的可能性を確信していたからこそ、阿久は甲子園に情熱を注ぎ、「スター誕生！」では「未熟さ」によってテレビ業界の再編を果たそうとしたのである。あるいは、順序は逆で、甲子園や「スター誕生！」のなかで子どもの可能性を確信したがゆえに、『瀬戸内少年野球団』というテキストが編まれ、上に引用したような「あ

---

17 戦争を経験した世代にとって、甲子園とは、どうしても戦争の記憶と結びついてしまうものだった。1922年に生まれ、阿久悠と同じく甲子園を愛した社会学者・作田啓一は、試合後に目に腕を当てて涙する球児たちの姿に、大人たちの指令通りに戦って無駄に命を落としていった若者たちの姿が重なってしまうと述べる。作田は、甲子園に熱狂する観衆と涙する選手の姿を、日本人の哀しい側面を浮き上がらせるものであり、だが、その哀しい側面には愛着があると複雑な心境を綴っていた(作田1964)。阿久もまた、反骨の詩人として、戦争とファシズムをつねに警戒してきた。だが、作田よりも15歳年下の阿久は、むしろ、甲子園的なものをもっと別の可能性としても捉えていた。

とがき」が紡がれたのかもしれない<sup>18</sup>。

### 3.2 絵空事路線とトリックスター誕生

1970年代後半になると、阿久は「スター誕生！」から、「新しい時代の使者」としてピンク・レディーを世に放つことになる。フォーク歌手を目指していた高校3年生のデュオは、審査の後に「すっかり出来上がっちゃっている感じだね」（都倉 2008: 27）と言いつたほど、強い魅力のない存在だった。しかし、ピンク・レディーは阿久と都倉俊一のコンビに土居甫の振り付けが加えられ、際立ったキャラクターが打ち出されたことによって爆発的な人気を獲得し、70年代後半のヒット・チャートを席卷していった。チーフ・プロデューサーの池田文雄は「ピンク・レディー」というネーミングについてキャバレーみたいだと難色を示し<sup>19</sup>、松田トシは振り付けを非難した（阿久 [1993] 2007: 229）。だが、そうした際立ったキャラクターや常識破りの振り付けが功を奏し、「可愛いお色気」が評判を呼んだ<sup>20</sup>。

ピンク・レディーの人気を支えたのは、子どもだった。同時代のライヴァルであるキャンディーズが男子高校生・大学生に多くのファンを得ていたことと比較すると、両者の違いは顕著である。デビュー曲《ベッパ〜警部》（1976年）の大股開きの振り付けと視覚的演出は、何よりもテレビ時代の子どもの心を捉えたのであり、子ども向けのピンク・レディー関連グッズが売り出され、コンサートには子どもが集まった。太田省一も論じているようにピンク・レディーは、中3トリオや他のアイドルと同等に語ることが難しい存在であり、「アイドルの歴史の中に、すんなりと収まりにくい印象」（太田 2011: 61）を与える存在であった。

阿久は、ピンク・レディーの売り出し方を自ら「絵空事路線」と名付けていた。この絵空事路線は、子どもをも巻き込んだ山本リンダの成功から始まり、フィンガー5を経由し、ピンク・レディーにおいて絶頂を迎えた。阿久は、「絵空事路線」について、次のように説明している。

ぼくは一貫して、自分の意志を持ち、自分で決断する女を歌の中に登場させているが、一連の山本リンダの歌などは、その極にあるものである。

---

18 大人が自信を失っていく時代において、阿久が子どもとともに見出したものは、「父」ではなかっただろうか。阿久悠は、淡路島の巡査の息子として生まれる。戦時中の巡査といえば、国家権力そのものであった。しかし、阿久は父を戦前から権力を傘の下で威張るような人物ではなく、敗戦を迎えても卑屈にならず、変わらず胸を張って生きる人物として描き出した。たとえば、彼は自伝的小説『無冠の父』のなかで、戦後、巡査を辞めたらどうかと勧められた父に、次のようなことばを語らせている。「わしはわしや。戦争があろうとなかろうと、わしの生き方はこれや。わしは、国や軍のお先棒を担いで威張っていたわけやない。わしは、自分が見苦しいを思うことを、自分に許さなかつただけのことで、これは、世の中の風の吹きようとは全く関係がない。国は滅びても、わしの心が滅びたわけやないから、このまま生きる」（阿久 2011: 175）。

19 「スーパーテレビ情報最前線 スター誕生！物語」2000年11月20日放送（日本テレビ、2011、『スター誕生！CD & DVD-BOX』バップ）。

20 土居甫は《ベッパ〜警部》を振り付けるとき、「常識からはみだしたもの」を作ることを目指し、従来の振り付けを「はっきりとぶちこわしてやろう」と意識していた（土居 1978: 101）。

ぼやぼやしてたら、私は誰かの、いいこになっちゃうよ（狂わせたいの）、神がくれたこの美貌無駄にしては罪になる 世界一の男だけ この手にふれてもかまわない（狙いうち）、きりきり舞いしている あなたがかわいそうだわ だから駄目といったじゃないの（きりきり舞い）、などという言葉は、20 年前では絵空事、架空、虚構、あるいは、漫画である。

そんなことを言う女性はいませんよ、と言われる。だから、ぼく自身も、いやいや漫画ですよ、漫画、とニヤニヤしながら逃げていた。（阿久 [1993] 2007: 210）

テレビという虚構とイメージの媒体をつうじて、阿久は漫画のような他愛ないものであることを装いながら斬新な仕掛けを繰り出した。やがて「消費社会」と呼ばれるようになる 1970 年代後半のイメージ世界とメディア環境のなかで、一連のトリックスターたちが生み出されていったのである。阿久は、表現者でもあり視聴者でもある子どもに突破口を見出し、子どもだからこそ許容されるような奇抜さをしたたかに利用することで、既成の「常識」を朗らかに攪乱する女性や悪童を彫琢していった。

阿久が語る子どもとは単に年齢的な意味での子どもばかりではなかった。阿久が子どもと考えていたのは、「人間の中の子供心」であり、「3 歳は 3 歳なり、20 歳は 20 歳なり、あるいは、40 歳にも 50 歳にもあるかもしれない眠らない稚気、そういう楽天的な心」（ibid: 238）であった。つまり、このトリックスターたちは、たとえ「氷河期にさしかかりはじめた男」であっても、彼らの「人間の中の子供心」をも刺激し、悪戯へと誘うべく作られた存在だったのである。それにしても、絵空事路線から生み出された山本リンダ《狙いうち》、フィンガー 5《学園天国》、ピンク・レディー《サウスポー》が、甲子園の定番曲としてそっくり選曲されている事実は興味深い符合である。その理由については今後の解明が期待される。

### 3.3 ピンクのモンスター

阿久が描く、性的主体として選択し決断する女性像については、ウーマン・リブからの影響も少なくないだろう<sup>21</sup>。実際、山本リンダからピンク・レディーに至る阿久の絵空事路線の戦略のなかで、とりわけ異彩を放っていたのは女性のセクシュアリティをめぐる歌詞の表現だった。舌津智之は、リンダからピンク・レディーへと継承される歌詞の表現のなかに、異性愛の問い直しという主題があったことを明らかにしている。

ピンク・レディーのデビュー曲《ペッパー警部》は、あらためて歌詞の意味を読み取るならば、性愛の快楽を描いており、そこへの「ペッパー警部」の介入を描いていたことがわかる。そして、「ペッパー＝胡椒＝故障」の連想のなかで、異性愛の快楽へのスパイスという側面と、快楽を否定する楔という側面の二重性を描き出していた。つまり、この曲は、異性愛に対する

---

21 阿久悠は、自身のプロフィールの「得意な分野」のなかで「社会学」をあげている（阿久悠「あんでばんだん」プロフィール、<http://www.aqqq.co.jp/profile/profile.html>、2014 年 7 月 4 日閲覧）。

憧れを歌いつつ、同時に疑いをも歌っていたのである。

セカンド・シングル《S・O・S》(1976年)は、この二重性をテーマとして引き継ぎながらも、後年「デート・レイプ」と名付けられることになる事態を告発した。さらに、積極的に欲望する性的主体としての女性と、客体化される男性を歌った《カルメン'77》(1977年)、《渚のシンズバット》(1977年)、《ウォンテッド(指名手配)》(1977年)が立て続けに発表されると、《UFO》(1977年)においてピンク・レディーは同性愛の可能性を暗示しつつ、「地球の」男に飽きたのか、地球の「男」に飽きたのかを明示しないまま、強制的異性愛からの離脱を宣言してしまう。続く《サウスポー》(1978年)でピンク・レディーは、打ち倒すべき敵としての男性とそれに挑む女性というジェンダー・ウォーを高らかに歌い、ついに《モンスター》(1978年)において、男を欲望しない性的越境者としての姿を顕わにする。

たしかに《モンスター》の歌詞のなかでのピンク・レディーは、マジョリティに嫌悪感を示し、異性愛主義者たちのあいだをかき分け、規範から逸脱する者やマイノリティに対して寄り添おうとしている。ピンク・レディーが発することばには、つねに主流や規範に対する抵抗のスタンスがあり、「既成の価値に固定されないもの、逸脱した変種としてあるもの、そしてしばしばグロテスクで「不自然」なものの復権」を歌い上げていたのである(舌津2002: 167-77)。

ヴィレッジ・ピープルのカヴァー曲《ピンク・タイフーン(In The Navy)》(1979年)では、ピンク・レディーは、強制的異性愛からの逸脱のみならず、ポリガミーの可能性をも陽気に歌った。しかも、この曲が歌われるステージでは、日本テレビ音楽学院の子どもたちによって結成された「リトル・バーズ」がともに踊っていた<sup>22</sup>。この曲の歌詞は阿久が訳詞したものではなかったが、ピンク・レディーは一種の現象として、阿久の手を超えたところで自らのキャラクターを発展させていったのである。

子どもは、常識や規範から外れたもの、グロテスクなもの、クィアなものを忌避するのではなく、親しみ楽しもうとする側面をもっている<sup>23</sup>。阿久が試みた絵空事は、1970年代に環境化されていったテレビというメディアの可能性を切り拓いたといえよう。ピンク・レディーの革新性は、近代家族の規範を理想視して引退していった山口百恵に比較するまでもないものであり、また、21世紀における「フェイマス・モンスター」としてセクシュアル・マイノリティーに呼びかけていったレディー・ガガをも先駆けつつ、日本社会におけるひとつの政治的プロテストの可能性を示したといえよう。

22 ピンク・レディー、2011、「Special DVD」『Pink Lady Singles Premium [35th Anniversary Special Edition]』ビクター・エンターテインメント株式会社。

23 《モンスター》と同時期に執筆された『瀬戸内少年野球団』に登場する「生きていた英霊」にして「三本足の怪人」であった中井正夫もまた、阿久悠が造形したもう一人のモンスターであり、少年に野球を教えてくれた解放者であった。

## おわりに

本稿は、1970年代においてテレビ番組「スター誕生！」と阿久悠が、どのようにして子どもに注目し、番組制作の新たな手法を生み出していったのかを考察してきた。

1970年代においてテレビは、「茶の間」の日常を覆い尽くし、新たな芸能と表現を生み出していった。一連のメディア変容にとって不可欠だったのは、表現者あるいは視聴者としての子どもの存在だった。阿久にとって子どもは、時代が大きく転換し、亀裂やズレを生み出される瞬間において、既成の常識を打破していくための方法であり、力の源泉だった。それゆえ、阿久にとっての子どもは、ナベプロ主導の既存のテレビ業界を再編し、テレビ自らが新たな表現者を生み出し、また、「茶の間」のなかにあつて近代家族的な既成のセクシュアリティの規範を攪乱する契機となったのである。

本稿では1970年代の事例に焦点を当てて、メディア変容と子ども文化の関係を考察してきた。しかし、新たなメディア技術が出現したり、環境化したりしていく瞬間において、子どもがメディアの社会的利用法や意味を決定していった例は、1970年代の「スター誕生！」と阿久の活動に限ったものではない。むしろ、近代日本社会において子どもは、メディア技術の社会的構成を方向付ける説明変数のひとつであり続けてきた。この問題については、すでに筆者は1920年代前後の音響メディアの普及と童謡の関係について考察することで明らかにし（周東2015）、また、近代日本社会のメディア変容と「未熟さ」という価値意識の関係についての系譜的な見取り図を提示した（周東2014）。本稿での考察も、そうした歴史的な広がりの中で捉えることができる。

本稿の事例を系譜的な問題として捉えたとき、今後の課題として考えなければならないのは、1910年代から20年代にかけて経験されたメディア変容との共通性と差異である。「茶の間」という家庭空間や高校野球というメディア・イベントは、大正期に生み出されて戦後へと受け継がれていったものであった。また、特別に審査員として拔擢された松田トシは大正期の童謡運動の継承者であったし、「人間の中の子供心」という阿久の言辞もまた大正期の童心主義の主張に通じる部分が多い。新たなメディアの普及のなかで少女の歌い手に光が当てられたことも、大正期の童謡歌手と「スター誕生！」のアイドルたちとのあいだで一見よく似た特徴を示している。さらには、1910-20年代と70年代とがともに、質が異なるとはいえ、消費社会とフェミニズムの時代であったことの意味にも注意を払う必要があるだろう。これらの時代の構造的関係の解明とその系譜学的な探究については、あらためて考察したい。

### [付記]

2007年の甲子園に出場した代表校の吹奏楽顧問の先生方、生徒の皆様からは貴重な情報を提供していただいた。心からお礼申し上げる。

本稿は、JSPS 科研費 26870168、ならびに 2015 年度学習院大学東洋文化研究所一般研究プロジェクト「日本近世から近代における〈国家〉意識の文化的諸問題とアジア」（代表：遠藤薫）の研究成果の一部である。

（本学講師＝音楽教育学担当）

## 参考文献

- 阿久悠, [1983] 2013, 『瀬戸内少年野球団』 岩波書店.
- , [1993] 2007, 『夢を食った男たち——「スター誕生」と歌謡曲黄金の 70 年代』 文芸春秋.
- , 1993, 「甲子園の狙いうち」『スポーツニッポン』 1993 年 1 月 11 日.
- , 2006 [2012], 『「企み」の仕事術』 KK ロングセラーズ.
- , 2007, 『阿久悠 命の詩——『月刊 you』とその時代』 講談社.
- , 2011, 『無冠の父』 岩波書店.
- , 2013, 『完全版 甲子園の詩——敗れざる君たちへ』 幻戯書房.
- 有山輝雄, 1997, 『甲子園野球と日本人——メディアのつくったイベント』 吉川弘文館.
- 土居甫, 1978, 『俺とピンク・レディー——振付け・土居甫の世界』 日本テレビ放送網.
- 小泉文夫, [1984] 1996, 『歌謡曲の構造』 平凡社.
- 向後英紀, 2004, 「高度経済成長とメディア——テレビの拡大」 有山輝雄・竹山昭子編『メディア史を学ぶ人のために』 世界思想社, 309-40.
- 日本テレビ, [1981] 2011, 「スター誕生！放送 500 回記念」『スター誕生！CD & DVD-BOX』 バップ.
- 日本テレビ編・池田文雄監修, 1976, 『スター誕生！』 ペップ出版.
- 西川祐子, 2000, 『近代国家と家族モデル』 吉川弘文館.
- 落合恵美子, 1989, 『近代家族とフェミニズム』 勁草書房.
- 太田省一, 2011, 『アイドル進化論——南沙織から初音ミク, AKB48 まで』 筑摩書房.
- 作田啓一, 1964, 「高校野球の社会学」『思想の科学』 30: 8-13.
- 佐藤卓己, 1998, 『現代メディア史』 岩波書店.
- 周東美材, 2008, 「ポピュラー音楽の〈り〉サイクル——「甲子園」を読み直す」 東谷護編著『拡散する音楽文化をどうとらえるか』 勁草書房, 199-234.
- , 2014, 「「未熟さ」の系譜——日本のポピュラー音楽と 1920 年代の社会変動」 東谷護編著『ポピュラー音楽から問う——日本文化再考』 せりか書房, 135-79.
- , 2015, 『童謡の近代——メディアの変容と子ども文化』 岩波書店.
- 都倉俊一, 2008, 『あの時、マイソング ユアソング』 新潮社.
- 舌津智之, 2002, 『どうにもとまらない歌謡曲——70 年代のジェンダー』 晶文社.

